

ВИЗУЕЛНИОТ ЈАЗИК НА ЦРТЕЖИТЕ НА МАРКО ЦЕПЕНКОВ МЕЃУ ЕТНОГРАФСКИОТ ЗАПИС И УМЕТНИЧКАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА*

Јана Манева-Чупоска

ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

maneva5@yahoo.com

Апстракт: Цртежите на Марко Цепенков претставуваат редок и значаен пример на визуелна практика која истовремено функционира како етнографски документ и како автономен уметнички израз. Овој труд ги разгледува нивните ликовни и визуелни вредности во контекст на македонската етнографија, фолклористика и уметност, со фокус на специфичниот однос меѓу набљудувањето, меморијата и визуелната трансформација. Преку анализа на линијата, композицијата и третманот на формата, се истражува начинот на кој Цепенков гради визуелен јазик што ги надминува чисто описните функции. Неговите цртежи не се само илустрации на народниот живот, туку интерпретативни структури што го отделикуваат културниот и социјалниот контекст. Во нив се препознава спојот на непосредно искуство и селективна редукација при што деталите добиваат симболичка тежина. Посебен акцент се става на цртежот како форма на визуелно знаење кое овозможува поинакво читање на традицијата – не како статичен архив, туку како динамичен систем на значења и релации. Во таа перспектива, цртежите на Цепенков се разгледуваат како активни носители на културни наративи, кои ги премостуваат границите меѓу фолклористиката, документарното и уметничкото. На тој начин, тие се позиционираат како релевантен придонес кон разбирањето на развојот на визуелната култура, но првенствено кон етнографските и фолклористичките аспекти на македонското културно наследство.

Клучни зборови: цртеж, фолклористички аспекти, етнографски документ, уметничка интерпретација

Вовед

Творештвото на Марко Цепенков претставува една од најзначајните појави во македонската културна историја од XIX век. Независно дали станува збор за неговата авторска книжевна дејност или за неговата исклучително обемна собирачка работа, неговиот опус

* Трудот претставува дел од проектот „Лексикон на македонскиот фолклор“, финансиран од Министерството за образование и наука на РС Македонија во согласност со Договорот за финансирање на научноистражувачки проект на ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје за 2025/2026 год., бр. 15 – 6632/11 од 24.7.2025 година.

претставува автентично сведоштво за духовната, културната и општествената реалност на Македонија во периодот на доцниот османлиски период. Неговото дело не е само документарен запис на народната традиција, туку и оригинална творечка интерпретација на колективното културно паметење.

Во творештвото на Цепенков јасно се согледуваат интеркултурните процеси кои го карактеризираат македонскиот простор во XIX век. Македонија, како средиште на различни етнички, јазични и верски заедници, претставувала простор на постојани културни интеракции, што неминовно се рефлектирало и во народното творештво. Во неговите записи можат да се препознаат елементи на словенската, византиската, ориенталната и балканската културна традиција, кои преку процесите на заемно влијание и културна трансмисија создаваат специфичен синкретичен културен модел. Особено значаен е фактот што Цепенков, иако со скромно формално образование, покажал исклучителна интелектуална љубопитност, истражувачка доследност и извонредна моќ на набљудување. Неговиот пристап кон фолклорната граѓа значително ги надминува рамките на едноставното собирање материјали. Тој ја систематизирал, ја коментирал и често ја дополнувал со сопствени објаснувања, создавајќи своевиден етнографски и културно-историски архив. Истовремено, преку бројните цртежи што ги изработувал, тој создал и значајна визуелна документација која претставува редок пример на интегрирање на текстуален и ликовен запис во македонската фолклористика. Неговото добро познавање на турскиот јазик имало значајна улога во процесот на собирање и толкување на материјалите. Познавањето на јазикот на административната власт и на дел од урбаната култура му овозможило непосреден контакт со различни општествени и културни средини, полесно разбирање на ориенталните влијанија врз народната култура, како и попрецизно бележење на терминологијата, особено во сферата на занаетите, материјалната култура и секојдневниот живот.

Посебен сегмент од неговото творештво претставуваат цртежите, кои долго време биле во сенка на неговата книжевна и собирачка дејност. Во десеттомното издание „Македонското народно творештво“ од Марко Цепенков, објавено од Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ и во издание на „Македонска книга“ (1972 година), под редакција на д-р Кирил Пенушлиски, д-р Блаже Ристовски и д-р Томе Саздов, публикувани се 233 цртежи, со детали од оригиналните композиции што ги изработил Цепенков.

Димензиите на нивната претстава варираат, но генерално фигурираат како минијатурни прикази, пред сè служејќи им на потребите на обработката на самиот дизајн и категоризација од страна на редакцијата

(Талевски 2021: 269).

Иако не се објавени во целост, овие визуелни материјали претставуваат исклучително вреден извор за проучување на неговата методологија на документирање и визуализација на традициската култура.



Сл. 1: Цртеж на Марко Цепенков; Имиња и вид на алишта (Цепенков 1980 [X]: 31)

Особено внимание заслужува Книга 9 – *Народни верувања. Дејски иџри*, редактирана од д-р Кирил Пенушлиски и Лепосава Спиrowsка, во која се застапени технички цртежи, шеми и дијаграми што ги илустрираат правилата, движењата и просторната организација на традиционалните детски игри. Овие графички прилози не се само илустративен материјал, туку претставуваат функционални визуелни записи со документарна вредност, кои овозможуваат попрецизна реконструкција на нематеријалното културно наследство. Од современа научна перспектива тие можат да се разгледуваат како рани форми на визуелна етнографија и графичка документација.

Во Книга 10 – *Материјали. Литературни творби*, редактирана од д-р Блаже Ристовски, е застапен најголемиот број ликовни прилози. Во предговорот Ристовски ќе истакне:

При сето тоа македонската етнографија во Цепенковото наследство добива и еден уникатен илустративен материјал: раката на стариот терзија оставила стрпливо изработени цртежи на мошне голем број на алати, изработки, музички народни инструменти и др. што во многу домени успешно ни го доближуваат нашиот XIX век во Прилеп па и во Македонија воопшто

(Ристовски 1980: 6).

Тие содржат скици, технички цртежи, конструктивни прикази и етнографски белешки што документираат различни аспекти на традиционалната материјална култура. На нив се прикажани алати и работни процеси на различни занаети, традиционална облека, музички инструменти, садови со означени конструктивни и технички димензии, како и визуелен опис на свадбениот бајрак и други обредни предмети. Прецизноста на овие записи укажува дека Цепенков не се задоволувал само со вербален опис, туку настојувал да обезбеди максимална документарна точност преку комбинирање на текстот и сликата.

Од аспект на современите интердисциплинарни истражувања, овие цртежи претставуваат значаен извор не само за фолклористиката, туку и за етнологијата, историјата на материјалната култура, историјата на техниката, музеологијата, антропологијата и историјата на уметноста. Тие овозможуваат реконструкција на предмети, технологии и обичаи кои денес повеќе не постојат или се зачувани само фрагментарно, при што визуелната информација често ги надополнува или разјаснува текстуалните описи. Во таа смисла, ликовното наследство на Марко Цепенков треба да се вреднува како рамноправен дел од неговото вкупно творештво, кое претставува единствена синтеза на книжевна, етнографска и визуелна документација на македонската традициска култура.

На тој начин, дури и во својата елементарност и најдобронамерна примитивност, овие цртежи и скици вонредно корисно ги дополнуваат единствените материјали за прилепските еснафи

(Ристовски 1980: 6).

Цртежот како средство за визуелно изразување и етнографски запис

Цртежот претставува една од најстарите и најуниверзални форми на визуелна комуникација. Уште од праисториските пештерски претстави, човекот ја користел линијата како средство за бележење на своите сознанија, искуства и духовни претстави. Пред појавата на писмото, цртежот служел како основен јазик преку кој се пренесувале информации, идеи и симболи, овозможувајќи визуелна комуникација меѓу поединците и заедниците. Токму затоа, неговото значење не се ограничува само на областа на уметноста, туку се протега и во науката, архитектурата, етнологијата, археологијата, техниката и визуелната антропологија. Во теоријата на уметноста цртежот се дефинира како основен ликовен медиум преку кој се обликуваат формата, просторот и композицијата. Тој претставува непосреден запис на творечката мисла, при што линијата станува средство за изразување на идејата пред нејзината конечна материјализација. За разлика од сликарството, каде што доминираат бојата и колоритот, цртежот својата експресивност ја гради преку линијата, ритмот, контурите, светло-темните односи и организацијата на површината.

Визуелното комбинирање на линиите е регулирано од принципот на едноставност. Кога нивната комбинација создава поедноставна форма отколку што би претставувал обичниот збир од поединечните линии, таа се восприема како единствена, интегрирана целина

(Arnheim 1974: 219–220).

Според германскиот теоретичар на уметноста и филмот и еден од најзначајните претставници на психологијата на визуелната перцепција

– Рудолф Арнхајм (1904 – 2007), визуелното восприемање не претставува пасивен процес, туку активен начин на мислење. Во тој контекст, цртежот не е само репродукција на видливата стварност, туку интелектуален процес преку кој уметникот ги анализира, селектира и организира визуелните информации. Линијата, според Арнхајм, претставува средство за откривање на суштинските структурни односи меѓу формите, а не само нивна надворешна контура. Ова гледиште е блиско и до размислувањата на германскиот сликар Паул Кле (1879 – 1922), претставник на германскиот експресионизам и кубизам, кој истакнува дека цртежот не е едноставно копирање на природата, туку процес на нејзино осознавање. Рускиот ликовен уметник Василиј Василевич Кандински (1866–1944) упатува на идејата дека секоја линија носи движење, време и мисла. Неговата позната дефиниција дека „линијата е точка која тргнала на прошетка“ (Kandinsky 1979: 16) го потврдува значењето на цртежот како динамичен процес во кој визуелниот запис ја следи логиката на творечкото размислување.

Покрај својата естетска функција, цртежот има и значајна когнитивна улога. Тој претставува средство преку кое човекот ги организира и интерпретира своите сознанија. Во многу научни дисциплини, како што се медицината, биологијата, археологијата, инженерството и етнологијата, цртежот долго време претставувал најпрецизен начин за документирање на предметите и појавите. Пред развојот на фотографијата, речиси целокупната научна документација се темелела врз цртежи изработени со висока прецизност и аналитичност. Особено значајна е улогата на цртежот во процесите на визуелно документирање на културното наследство. Архитектонските објекти, археолошките предмети, народната архитектура, традиционалните носии, алатите и обредните предмети најчесто биле бележени преку детални технички и аналитички цртежи. На тој начин цртежот добива двојна функција: од една страна претставува визуелна интерпретација, а од друга страна научен документ со висока информативна вредност. Ваквиот пристап е особено важен во етнологијата, каде што визуелниот запис овозможува реконструкција на материјалната култура и на традиционалните техники на изработка.

Џон Бергер (1926–2017), англиски ликовен критичар, романописец, сликар и поет, своите истражувања ги насочува кон цртежот како процес на откривање, а не само на ликовно претставување. Тој прецизно го објаснува односот на ликовниот уметник и неговото ликовно-цртачко писмо констатирајќи дека додека ликовниот уметник црта, тој не ја репродуцира стварноста механички, туку постепено ја истражува, анализира и разбира. Во тој процес се воспоставува непосреден однос меѓу набљудувањето и мислата, што му овозможува на цртежот да стане средство за сознание.

Од секој поглед цртежот собира мал дел од доказите, но тој е составен од доказите на многубројни погледи што можат да се согледаат

истовремено. Од една страна, во природата не постои глетка што е толку непроменлива како цртежот или сликата. Од друга страна, она што останува непроменливо во цртежот е создадено од толку многу обединети мигови што тие сочинуваат целина, а не фрагмент. Статичната слика на цртежот или сликата е резултат на спротивставеноста на два динамични процеси – исчезнувањето и собирањето (обединувањето) на визуелните впечатоци

(Berger 2005: 44).

Ваквата особеност го прави цртежот различен од фотографијата. Иако фотографијата може да понуди висока документарна точност, таа најчесто го регистрира моментот. Цртежот, пак, претставува резултат на селекција, анализа и интерпретација. Авторот ги издвојува најважните елементи, ги нагласува конструктивните односи и ги елиминира непотребните детали. Поради тоа, цртежот често овозможува подлабоко разбирање на структурата на предметот отколку фотографскиот запис.

Германскиот историчар на уметноста Ернест Ханс Гомбрих (1909 – 2001), смета дека секој визуелен приказ претставува резултат на културно научени модели на гледање. Според него, уметникот никогаш не започнува од „празен лист“, туку користи претходно стекнати визуелни шеми кои постепено ги приспособува кон реалноста. Во тој процес цртежот претставува средство преку кое визуелното искуство се претвора во организирана форма.

Постојат, според тоа, две работи што секогаш треба да си ги поставиме како прашање кога ќе најдеме недостаток во точноста на некоја слика. Првата е дали уметникот можеби имал свои причини поради кои го изменил изгледот на она што го видел. За таквите причини ќе дознаеме повеќе како што ќе се развива приказната за уметноста. Втората е дека никогаш не треба да осудуваме едно дело поради тоа што е ‘неправилно’ нацртано, сè додека не сме целосно сигурни дека ние сме во право, а сликарот е во заблуда

(Gombrich 1951: 16).

Оттука, цртежот може да се разгледува како универзален визуелен јазик кој ги надминува јазичните и културните бариери. Линијата, пропорцијата, симетријата, ритмот и композицијата претставуваат елементи што можат да бидат разбирливи независно од говорниот јазик. Токму затоа цртежот со векови бил користен како средство за образование, научна комуникација, техничко проектирање и визуелно документирање. Основниот елемент на секој цртеж е линијата, која не претставува само контурен запис на предметите, туку и носител на визуелната експресија. Во зависност од нејзината насока, дебелина, должина и интензитет, линијата создава впечаток на движење, стабилност, динамика или мир. Таа ја дефинира формата, ја организира композицијата и го насочува погледот на набљудувачот. Поради тоа, во

теоријата на ликовната уметност линијата се смета за основен конструктивен елемент преку кој се воспоставува визуелниот поредок на делото. Василиј Кандински во својата книга со наслов „Точка и линија кон површина“ ја објаснува формата, која, според него, претставува резултат на организирањето на линиите во препознатлив визуелен облик. Нејзината функција не е само описна, туку и симболична бидејќи секоја форма може да носи одредени културни, религиски или социјални значења. Во различни историски периоди истите форми добивале различни интерпретации, што укажува дека визуелниот јазик не е универзално фиксен, туку се развива во зависност од културниот контекст.

Композицијата претставува трет фундаментален елемент на цртежот. Таа ги организира сите визуелни компоненти во единствена целина, воспоставувајќи рамнотежа меѓу формите, просторот и ритамот. Добро организираната композиција не само што ја зголемува естетската вредност на цртежот, туку овозможува и полесно читање на неговата содржина. Во научните и техничките цртежи композицијата има особено практична функција бидејќи овозможува јасно прикажување на конструктивните односи, пропорциите и функционалните врски меѓу поединечните елементи.

Цртањето е систем на обликување и дизајнирање. Ниту соодветниот избор на гледна точка, ниту убавината на техниката не се доволни без внимание кон композицијата. При создавањето на еден цртеж, ние ги комбинираме основните графички елементи – линијата, формата и тонот – во односи меѓу фигурата и позадината кои се хармонични и пренесуваат визуелни информации. Преку организацијата и меѓусебната поврзаност на овие елементи ги дефинираме и содржината и контекстот на цртежот. Затоа, планирањето на композицијата има клучно значење за пораката што цртежот ја пренесува

(Ching, Juroszek 2010: 351).

Во современата теорија на визуелната култура, цртежот сè повеќе се разгледува како специфичен систем на комуникација. Според американскиот професор емеритус на универзитетот во Чикаго, Вилијам Џон Томас Мичел, познат по своите научни истражувања кои се однесуваат на развојот на теоријата на сликата во областа на визуелната култура и истражувањата на дигиталните медиуми, сликите не претставуваат само илустрации на текстот, туку поседуваат сопствен јазик и сопствен начин на создавање значења. Визуелната порака често може да пренесе информации кои тешко се изразуваат преку зборови, особено кога станува збор за просторни односи, конструктивни детали или сложени процеси (Mitchell 2017: 18). Оваа комуникациска функција особено доаѓа до израз во етнографијата и антропологијата. Истражувачите, уште во минатите временски епохи, изработувале детални скици на народни куќи, предмети, носии, алати и обредни

реквизити бидејќи цртежот овозможувал прецизно прикажување на нивната конструкција и изглед. Таков е примерот на Леонардо да Винчи и неговиот „Трактат за сликарството“ (*Trattato della pittura*), кој претставува еден од најзначајните ликовни дневници во историјата на европската уметност. Во него, Леонардо го разгледува сликарството како интелектуална дисциплина заснована врз проучување на природата, човековото тело, движењето, светлината, сенката и перспективата. Особено значење му придава на цртежот (*disegno*) како основа на визуелното мислење и како средство преку кое уметникот ја анализира и разбира видливата реалност. Во многу случаи, токму овие визуелни записи денес претставуваат единствен доказ за предмети и обичаи кои исчезнале под влијание на модернизацијата. Иако не бил објавен за време на животот на Леонардо, туку бил составен и систематизиран по неговата смрт врз основа на неговите цртачки белешки, „Трактатот“ содржи размислувања за природата на сликарството, скици и цртежи за човечкото тело, архитектура, скици и цртежи со детали и цртачки истражувања за растенија, животни, скици за оружје, за летала итн., со што ја потврдува улогата на набљудувањето и односот меѓу уметноста и науката.

Цртежот има значајна улога и во процесот на визуелното архивирање на културното наследство. Благодарение на можноста за аналитичко набљудување, авторот може да ги потенцира суштинските конструктивни карактеристики на одреден предмет, при што се елиминираат случајните и неважни детали. На тој начин се создава документ со висока научна вредност, кој може да послужи како основа за понатамошни истражувања, реконструкции и музејски презентации. Во овој контекст, цртежот претставува повеќе од уметничка дисциплина. Тој е истовремено метод на набљудување, аналитичка постапка и средство за научно документирање. За разлика од фотографскиот запис, кој го бележи визуелниот момент во неговата непосредност, цртежот подразбира селекција, анализа и интерпретација. Авторот ја согледува суштината на формата, ги истакнува најважните структурни односи и создава визуелна синтеза која често содржи поголема количина релевантни информации отколку фотографијата. Сара Пинк (1966) е една од најзначајните современи истражувачки во областа на визуелната етнографија. Нејзиниот научен придонес се состои во развивањето методологии кои ги интегрираат визуелните медиуми – фотографијата, видеото, дигиталните записи и другите форми на визуелна комуникација, како релевантни истражувачки алатки во антропологијата и етнографијата. Таа ја застапува идејата дека визуелните материјали не се само придружен илустративен елемент, туку активен извор на знаење преку кој се анализираат културните практики, секојдневните искуства и процесите на создавање значење.

Како што ќе се покаже преку примерите што ги разгледувам во ова ново издание на „Визуелна етнографија“, современиот контекст е под влијание на три клучни фактори. Прво, постои голем интерес за истражување на нови интердисциплинарни теми, што особено доведува до значајни поврзувања меѓу етнографијата и уметничката практика, како и до работа на границите меѓу различните научни и творечки дисциплини

(Pink 2021: 11–12).

Современите истражувања од областа на визуелната култура укажуваат дека цртежот не треба да се сфаќа исклучиво како подготовка за сликарско дело, туку како самостоен медиум кој поседува сопствена естетска, документарна и комуникациска вредност. Неговата способност истовремено да пренесува фактички информации и да изразува индивидуална авторска интерпретација го прави еден од најкомплексните облици на визуелно изразување.

Во современите етнографски истражувања визуелните материјали не се разгледуваат само како придружна документација, туку како методолошки средства преку кои се создава и интерпретира знаењето. Односот меѓу теоријата и методот е особено важен бидејќи начинот на создавање и читање на визуелните записи зависи од истражувачкиот пристап и од теориската рамка во која тие се анализираат

(Pink 2021: 12).

Цртежите на Марко Цепенков како визуелно архивирање на културното наследство

Во фолклорот, цртежот претставува ликовно-документарен запис што ја пренесува меморијата на заедницата. И покрај значењето на Марко Цепенков како еден од најистакнатите собирачи и интерпретатори на македонското народно творештво, неговото ликовно наследство останува недоволно истражено во македонската научна литература. Досегашните истражувања претежно биле насочени кон неговата собирачка дејност, литературното творештво, јазичните особености и етнографските записи, додека цртежите што ги изработил најчесто биле третирали како илустративен или помошен материјал, а не како самостоен предмет на научна и ликовна анализа. Во контекст на истражувањата за цртежите на Цепенков не постојат доволно ликовни или пак интердисциплинарни анализи, освен досегашните ставови дека овие цртежи, пред сè, се само содржински материјал. Преку цртежите на Марко Цепенков и неговиот начин на размислување, се создава простор за истражување на значењето на визуелната епистемологија како постапка за третирање на меморијата, историјата и процесот на стекнување знаење. Со визуелната епистемологија се создаваат начини на стекнување и пренесување знаење преку визуелни средства. Таа ја

третира сликата како „текст“ што може да се чита, анализира и интерпретира.

Сепак, важно е да не се заборави дека знаењата се пренесуваат преку различни медиуми, вклучително и преку сетила кои не се само визуелни, како и дека визуелните слики многу често функционираат во комбинација со други форми на претставување. На пример, многу ретко може да се сретне визуелна слика што воопшто не е придружена со текст, без разлика дали е говорен или пишан. Дури и најапстрактната слика изложена во галерија обично има пишана ознака на ѕидот што содржи одредени информации за нејзиното создавање, а во некои галерии е приложен и ценовник. Токму овие дополнителни информации влијаат врз начинот на кој посетителите ја доживуваат и ја интерпретираат сликата

(Rose 2022: 10).



Сл. 2: Цртеж на Марко Цепенков; Имиња и вид на кожуви (Цепенков 1980 [X]: 38)

Особено значајна околност за понатамошните истражувања претставува фактот дека оригиналните цртежи на Марко Цепенков денес не се евидентирани во ниту една институционална збирка, архив или музејска колекција во Република Македонија. Според досегашните сознанија, тие се сметаат за исчезнати, поради што единствен достапен извор за нивно проучување се публикуваните репродукции во десеттомното издание *Македонското народно творештво* на Марко Цепенков. Оваа состојба значително ги ограничува можностите за непосредна анализа на оригиналите, но истовремено ја нагласува важноста од нивно повторно научно вреднување преку достапните публикации и нивно разгледување како значајни визуелни документи на македонската традициска култура. Во таа насока, предмет на ова истражување не се само содржинските аспекти на цртежите, туку и нивните ликовни, визуелно-комуникациски и етнографски карактеристики. Како што беше претходно кажано, како специфични визуелни записи Марко Цепенков ги документирал предметите од материјалната култура, традиционалните занаети, народната носија, музичките инструменти, и другите сегменти на секојдневниот живот.

Ваквиот пристап овозможува цртежите да се согледаат не само како илустрација на текстот, туку како самостојни визуелни извори со значајна историска, етнографска и уметничка вредност.

Се издвојува научниот труд на Иванчо Талевски, објавен во Зборникот на трудови од Научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829 – 1920 – 2020), во издание на Македонска академија на науките и уметностите (приредувач: акад. проф. д-р Катица Кулафкова). Во овој труд авторот ги обработува публикуваните цртежи на Цепенков, при што ги разгледува како составен дел од неговото ракописно наследство и ги презентира преку фрагменти придружени со текстуални описи, ставајќи ги во контекст на визуелната дескрипција и нивната документарна функција. Иако трудот на Талевски претставува значаен придонес во насока на евидентирање и систематизирање на цртежите, досега не е направена нивна ликовна, визуелно-аналитичка или интердисциплинарна интерпретација. Најчесто се споменуваат како содржински прилози кон етнографските записи или како помошен визуелен материјал, без да се анализира нивниот цртачки јазик, композицијата, начинот на визуелна репрезентација, документарната вредност и нивното место во развојот на македонската визуелна култура. Досегашните сознанија за оригиналните цртежи на Марко Цепенков, во најголема мера, се должат на истражувањата на Иванчо Талевски, кој систематски го отвора повторно прашањето за нивната судбина, нивната научна вредност и нивниот статус во современите институционални архиви. Во својата анализа тој укажува дека оригиналните цртежи денес не се евидентирани во музејски, архивски или библиотечни фондови во Република Македонија, поради што се сметаат за исчезнати. Оттука, единствен извор за нивно проучување остануваат публикуваните репродукции во десеттомното издание на *Македонски народни умотворби*, врз кои се темелат сите понатамошни истражувања. Талевски исто така ги издвојува и претходните обиди за документирање на ова значајно визуелно наследство.

Познато е дека д-р Кирил Пенушлиски, во 1956 година, од Бугарската академија на науките, со помош на академик Тодор Димитров Павлов од Бугарската академија на науките, прави микрофилмови од оригиналите на Цепенков, кои се чувале во Архивот на БАН. цртежи на Цепенков.

(Талевски 2021: 270).

Според достапните податоци, местото каде што се чуваат микрофилмовите изработени за Македонија сè уште не е утврдено. Во своето истражување Талевски посветува внимание и на улогата на бугарскиот фолклорист Иван Шишманов (1862 – 1928), кој го поттикнал Цепенков да изработи серија цртежи како визуелно дополнување на неговите етнографски записи.

„Ти да му се спружиш во Македонија и уште еднаш и да ‘и собереш овие работи што сум ‘и бележал на книгава и да и донесиш“. Вака велејќи ми Шишманов ми ја даде книгата со белешките. На книгата имаше бележано, доколку паметуам беше: обичаите стари на еснафите, врзаниците му, алатите му нарисувани, имињата на секој алат, слепечките разгоори, скришниот јазик нивни и од други еснафи, преданија за места, луѓе, манастири и друзи таквие работи

(Талевски 2021: 270).

Од сведоштвата на самиот Цепенков може да се заклучи дека овие цртежи биле наменети да обезбедат прецизни визуелни претстави на традиционалните занаети, работните алати, еснафските обичаи, професионалната терминологија и други сегменти од традициската материјална култура. На тој начин, цртежот добил функција на документарен извор кој го надополнува пишаниот текст и овозможува попрецизно толкување на етнографските податоци.

Исчезнувањето на оваа збирка претставува значителна загуба не само за македонската фолклористика и етнологија, туку и за историјата на уметноста, музеологијата и културното наследство.

Цртежите од Марко Цепенков се изгубени и не им се знае трага, а не се ни знае кога им се губи трагата. А воедно цртежите не се евидентирани како исчезнати. Само можеме да ги користиме публикуваните материјали и датумот на нивното издавање како некаква мапа која би ни дала некаква делумна слика за тоа во кој период би можеле да исчезнат, за да можеме да почнеме да размислуваме за тоа како исчезнале

(Талевски 2021: 270).

Цртежите на Марко Цепенков претставуваат редок пример на визуелен запис создаден во Македонија во XIX век, со исклучителна документарна и културно-историска вредност. Поддржувајќи ја тезата на Талевски дека не се познати други автори од истиот период кои на толку систематичен начин ја користеле ликовната форма за документирање на секојдневниот живот, традиционалните занаети, предметите од материјалната култура, се констатира дека загубата на Цепенковите цртежи е огромна загуба за македонската култура, етнографија, историја и фолклористика. Тие се единствен спој на визуелна документација, етнографскиот запис и авторската интерпретација на македонската традициска култура. Цртежите на Марко Цепенков во Македонија денес никаде не се евидентирани, во ниту еден регистар, архив и сл. и се водат како исчезнати. Се користат само публикуваните материјали со датуми од нивното публикување.

Во своите цртежи Цепенков го забележал својот дух, а и духот на своето време. Браката Манаки, кои се автори од помлада генерација од Цепенков и се занимаваат стриктно со фотографија и филм, заедно со Цепенков се

ретки примери на локални автори кои оставиле визуелна документација од животот во Македонија од крајот на XIX и почетокот на XX век

(Талевски 2021: 276).

Ликовната интерпретација на цртежите на Цепенков од една страна ни покажува брз скицуозен цртеж со реалистичен пристап, од друга страна нуди простор за имажинативна интерпретација на конкретните нацртани прикази со облека, алати, музички инструменти, скици од детски игри. Иако Талевски смета дека тешко е да се констатира приборот за цртање, сепак може да се утврди дека, во однос на техниките на цртање се забележуваат повеќе техники: цртање со туш, перце и мастило, цртање со молив, цртање со јаглен. Цртањето на техничка хартија со правоаголници (милиметарска хартија) која му овозможила на Цепенков да го истакне цртачкиот размер на пренесување и гледање на тоа што го црта.

Поради отсуство на острина и квалитет на репродукциите од цртежите во достапните печатени изданија, тешко е да се констатира приборот за цртање кој е применет од страна на Цепенков, но постојат информации, според изданието од БАН, дека цртежите биле работени со мастило (одреден вид туш), но сепак самите цртежи се недостапни за да може да се потврди таа констатација

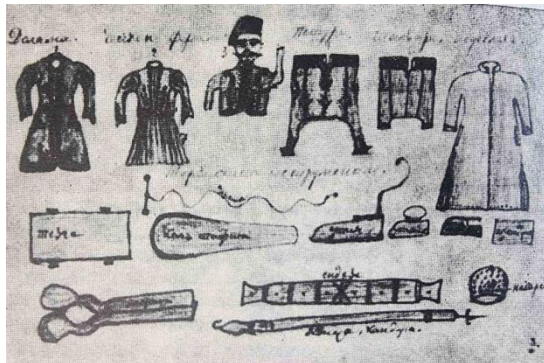
(Талевски 2021: 273).

Покрај научниот интерес за цртежите на Марко Цепенков, Иванчо Талевски оваа тема ја разработува и преку сопствената уметничка практика, во мултимедијалниот изложбен проект „Дама со девет камења“, реализиран во повеќе изложбени простори, каде воспоставува современ уметнички дијалог со изгубените цртежи на Марко Цепенков. Проектот ги проблематизира прашањата за архивирањето, меморијата, исчезнувањето и интерпретацијата на визуелното наследство, при што цртежот се третира како медиум за бележење и реконструкција на историските и културните процеси. На овој начин, Талевски ја проширува научната проблематика за цртежите на Цепенков и во полето на современата визуелна уметност.

Сепак, цртежите на Марко Цепенков остануваат трајно сведоштво за македонското културно наследство, како визуелно средство за архивирање на македонскиот фолклор од XIX век преку ликовно-цртачка визуализација која истовремено се однесува и на македонскиот културен идентитет и традиција.

Визуелна анализа на цртежите на Марко Цепенков

Анализа на цртеж од сл. 3



Сл. 3: Цртеж на Марко Цепенков; Имиња и вид на неколку алишта (Цепенков 1980 [X]: 30)

Во овој труд се анализираат исклучиво традиционалните облеку и занаетчиските алати за нивна обработка прикажани на цртежот, додека музичките инструменти и останатите пропратни елементи се изоставени од предметот на истражување.

Првата табла од цртежите на Марко Цепенков претставува визуелна систематизација на традиционалната машка облека и кројачкиот прибор, изведена според принципот на аналитичка етнографска документација. Цепенков прикажува повеќе видови горна облека – долама, чепкен, фермеле, шалвари и други облеку, како и кројачки алати, при што секој предмет е означен со неговиот народен назив. Ваквиот начин на организација покажува дека цртежот не бил замислен само како декоративна композиција, туку како визуелен инвентар на традиционалната материјална култура.

Долама н-р 1. Доламите се носеа во постаро време поеќе од карпус чоа, од мораа чкодранцка чоа и од модра чоа. Везани со бјукмина копринени, и едни прошарени и со срма. Едни имаше везани само со срма. Од рамото до лакото ракаите сет отворени за да се вада(т) рацете надвор и ракаите да висат одоздади за салтанат да продаа. Исто така сет отворени ракавите чепкено н-р 2. Чепкените 'и носеа во старо време везани и со бјукме и со срма шарена и само со срма везани. И најмногу и носеа бели в'стани н-р 7 од асе со две три стотини бочки, а поретко носеа потури н-р 4. Фермелето го носеа и тоа со в'стан и потури. Шалварите н-р 5 и носат евендиите и оците. Шалварите и абделс'ко сет шиени без бјукме и гајтан, саде ѓузел, само по еден теѓел по дикишите и наоколу

(Цепенков 1980 [X]: 29–30).

Во своите записи Цепенков дава и куси објаснувања за изгледот, материјалите и начинот на употреба на прикажаните облеку. Така, доламата ја опишува како свечена горна облека што во постарите

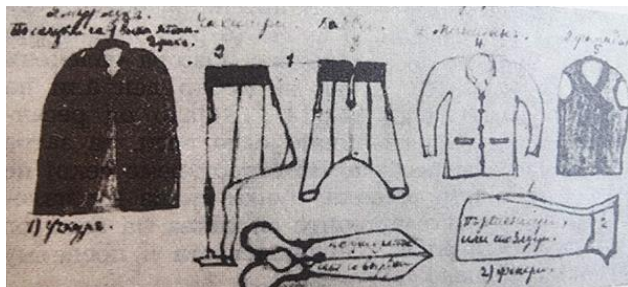
времиња најчесто се изработувала од висококвалитетна чоја (карпуз, модра или шкодранска), богато украсена со свилени гајтани (бјукме) и срмена везба. Посебно внимание привлекува конструкцијата на ракавите, кои биле отворени од рамото до лактот, овозможувајќи рацете да се извлечат нанадвор, додека празните ракави виселе наназад како симбол на свеченост и општествен престиж. На сличен начин се опишува и чепкенот, кој исто така бил богато украсен со свилени и срмени орнаменти, додека фермелето најчесто се комбинирало со бела кошула и потури. Во записите се споменуваат и шалварите како дел од облеката што најчесто ја носеле муслиманските верски лица, но ги носеле и *евендиите*. Биле изработени со поедноставна декоративна обработка, без богати гајтани и срмена орнаментика.

Од ликовен аспект, композицијата е организирана според принципот на аналитичка дескрипција. Предметите се распоредени фронтално, без перспективни скратувања и без просторен контекст, со што секој предмет станува самостојна визуелна единица. Ваквата поставеност овозможува прецизно согледување на конструкцијата, кројот и декоративните елементи на секоја облека. Наместо да создава наративна сцена, Цепенков се определува за систематски приказ кој потсетува на етнографските табли и музејските каталози. Основно изразно средство е контурната линија, која е сигурна, јасна и функционална. Формите се дефинирани со чист линеарен цртеж, додека затемнетите површини служат за нагласување на декоративните апликации, крзнените делови или конструктивните елементи на облеката. Волуменот не се моделира преку светлосен контраст, туку преку силуетата и внимателно поставените контурни линии. Со тоа авторот ја постигнува максималната читливост на предметите, што претставува една од основните карактеристики на документарниот цртеж. Особено значајна е интеграцијата на текстот во визуелната структура на композицијата. Називите и кратките белешки не претставуваат дополнителни редакторски објаснувања, туку се составен дел од авторскиот запис. На тој начин визуелниот приказ и народната терминологија функционираат како единствен систем на документирање, во кој сликата го објаснува текстот, а текстот ја прецизира визуелната информација. Овој пристап му дава на цртежот карактер на визуелно-етнографски документ, чија цел е зачувување на знаењата за традиционалната носија, занаетчиските техники и локалната терминологија.

Од современ аспект, овој цртеж претставува значаен пример на визуелно архивирање на културното наследство. Цепенков не ја бележи само надворешната форма на предметите, туку преку текстуалните белешки ја документира и нивната функција, материјалите од кои биле изработувани, декоративните техники и нивната употреба во секојдневниот живот. Поради тоа, цртежот треба да се разгледува како синтеза на ликовен израз, етнографска документација и визуелна

комуникација, што му обезбедува исклучително место во историјата на македонската визуелна култура.

Анализа на цртеж од сл. 4



Сл. 4: Цртеж на Марко Цепенков; Имиња и вид на неколку алишта (Цепенков 1980 [X]: 36)

Оваа цртачка табла претставува синтетички приказ на поединечни елементи од машката традиционална носија, комбинирани со кројачки алати, со што авторот ја нагласува непосредната врска меѓу занаетчиската практика и финалниот производ. За разлика од претходната композиција, каде доминира разновидноста на различни видови облека, овде Цепенков го насочува вниманието кон конструктивните особености на бечвите, горните облекувања и нивната употреба во секојдневниот начин на облекување. Според објаснувањето што самиот го приложува покрај цртежот, носителите на бечви задолжително носеле и пртеници, односно долги волнени чорапи кои ја покривале потколеницата, додека граѓанската машка облека честопати се надополнувала со куфчиња и долги антерии.

Тие луѓе што носат бечви, носат и пртеници. И тие што носат куфчиња и долги антерии од маница, и тие пртеници или долги чорапи, ама помладите од граѓаните

(Цепенков 1980 [X]: 36).

Цепенков забележува дека помладите градски жители постепено го прифаќале овој начин на облекување, со што неговиот запис не претставува само опис на носијата, туку и сведоштво за промените во урбаната облека и за социјалните разлики во начинот на облекување.

Ликовната структура на таблата е заснована врз принципот на типолошка класификација. Секој предмет е претставен изолирано, без фигурална или просторна средина, овозможувајќи непосредна споредба помеѓу различните конструктивни решенија. Бечвите се прикажани фронтално, со јасно нагласена силуета и карактеристичниот широк крој во горниот дел, додека другите облекувања се сведени на нивната основна конструктивна форма. Ваквиот пристап ја потврдува намерата на авторот да ја документира кројачката структура, а не естетскиот изглед

на облеката. Посебно внимание заслужува цртачката техника на изведба. Цртежите се реализирани со сигурен контурен потег, без пластично моделирање или илузија на простор. Формите се изградени преку јасна линеарна конструкција, додека потемните површини се употребени само за означување на одделни декоративни или материјални разлики. Таквата редукција на ликовните средства е типична за документарниот цртеж, во кој прецизноста има предност пред уметничката експресија. Интересен технички аспект претставува и подлогата на која се изведени цртежите. Врз основа на видливата правилна мрежеста структура може да се претпостави дека Цепенков користел терзиска хартија, односно хартија со правоаголна мрежа (слична на денешната милиметарска хартија), каква што традиционално се употребувала при изработка на кроеви и конструктивни пресметки во кројачкиот занает. Ваквата подлога овозможувала полесно одредување на пропорциите, пренесување на мерките и систематско организирање на визуелниот материјал. Нејзината употреба дополнително ја потврдува тесната поврзаност на Цепенков со терзискиот занает и покажува дека неговите цртежи произлегуваат од практичното искуство на мајсторот кројач, а не од академска ликовна обука.

Во долниот дел од композицијата се прикажани ножици и друг кројачки прибор, кои не се вметнати како декоративен елемент, туку како составен дел од процесот на изработка на облеката. Со нивното присуство авторот воспоставува визуелна врска меѓу алатот, техниката на работа и готовиот производ, создавајќи целосна претстава за традиционалниот кројачки процес. На тој начин таблата добива карактер на визуелна технолошка документација, во која предметите се претставени како делови од еден поширок производствен систем. Од аспект на визуелната култура, овој цртеж претставува значаен пример на аналитички документарен цртеж. Наместо да ја прикажува носијата во употреба, Цепенков ја деконструира на нејзините основни елементи, овозможувајќи нивно систематско проучување. Токму ваквиот метод го прави неговото творештво исклучително вреден извор не само за етнологијата и фолклористиката, туку и за историјата на македонската визуелна документација и традиционалните занаети.

Анализа на цртеж од сл. 5



Сл. 5: Цртеж на Марко Цепенков; Имиња и вид на кожуви (Цепенков 1980 [X]: 38)

Првио (н-р 1) кожув се вика капаклија. Тој кожув секој чоек не го носи, чунки е многу салтанатлија; тој се носи наметнат преку други кожув; тој го носат почорбадиите. Н-р 2 – секој него го носи и се носи облечен. Н-р 3 – женски кожув без ракаи, се вика курдија

(Цепенков 1980 [X]: 39).

Оваа цртачка табла е посветена на различни типови традиционални кожени облеку, кои Цепенков ги претставува како засебни конструктивни модели. На цртежот се прикажани три основни варијанти: капаклија, машки кожув и курдија, при што секој модел е означен со народниот назив и нумерација. За разлика од претходните табли, каде акцентот беше ставен врз текстилната носија, овде вниманието е насочено кон облеката изработена од обработена животинска кожа, која претставувала еден од најзначајните производи на кожуварскиот занает во Македонија во XIX век. Освен курдијата каде изработката вообичаено била од волна (клашна) материјал, а во одредени случаи курдиите можеле да бидат поставени со крзно. Според објаснувањето на Цепенков, капаклијата претставувала најрепрезентативен вид кожув, наменет за побогатите градски слоеви, особено за чорбадиите. Се носела како горна свечена облека, наметната врз друг кожув, со што нејзината функција не била само практична, туку и статусна. Вториот тип е секојдневен машки кожув што се носел облечен, додека третиот пример претставува курдија, женска облека без ракави, чија форма овозможувала поголема подвижност и полесно комбинирање со другите делови од носијата.

Од конструктивен аспект, Цепенков ги претставува облеките фронтално, при што јасно се чита нивниот крој. Силуетите се геометриски прочистени, со нагласена вертикална оска и речиси совршена билатерална симетрија. Капаклијата има поширок волумен и нагласена раменична линија, што укажува на облека со повеќе слоеви и богата поставка, додека машкиот кожув е покомпактен и конструктивно поедноставен. Курдијата е прикажана како безракавна форма со благо проширување кон долниот дел, што овозможувало слободно движење и

удобно носење врз другите текстилни облеку. Особено внимание заслужува начинот на кој авторот ја означува материјалноста. Иако цртежите се сведени на контурен приказ, преку згуснати потези и затемнети површини се нагласуваат рабовите обложени со крзно. Врз основа на традиционалната технологија на изработка на кожувите во Македонија може да се претпостави дека овие облеку најчесто биле изработувани од овча или јагнешка кожа, обработена со крзното од внатрешната страна, додека надворешната кожна површина се украсувала со кожени апликации, гајтани или вез. Говедската кожа, поради својата дебелина и крутост, главно се употребувала за изработка на обувки, ремени и опрема, а значително поретко за ваков вид облеку. Затоа, конструкцијата прикажана на цртежите најмногу одговара на традиционалните овчи кожувии, кои се одликувале со добра топлинска изолација и релативна еластичност. Во ликовна смисла, композицијата останува строго аналитичка. Цепенков не се стреми кон пластично моделирање или реалистично прикажување на текстурата, туку преку јасна контурна линија ги потенцира конструктивните односии на кројот. Линијата е сигурна и функционална, без декоративна стилизација, додека темните површини се користат селективно за означување на крзнените рабовии и украсните елементи. Таквиот пристап ја нагласува информативната вредност на цртежот, кој функционира како визуелна документација на кожуварскиот занает. Значајно е што авторот не ја претставува облеката како дел од човечка фигура, туку како самостоен предмет или таканаречена техничка скица. Со тоа вниманието се насочува кон конструкцијата, начинот на кроење и обработката на материјалот, што претставува карактеристика на техничкиот и етнографскиот цртеж. Ваквиот аналитички пристап овозможува денес овие цртежи да се користат како релевантен извор за реконструкција на традиционалната кожуварска практика, за проучување на старите кроеви и за анализа на развојот на традиционалната македонска носија.

Од перспектива на визуелната култура, оваа табла има повеќеслојно значење. Таа истовремено документира еден традиционален занает, ја евидентира социјалната диференцијација преку облеката и сведочи за високото ниво на визуелна аналитичност што Цепенков го применува во своите записи. На тој начин цртежот ја надминува функцијата на обична илустрација и се трансформира во научен визуелен документ со значајна етнографска, историска и ликовна вредност.

Заклучок

Во трудот се покажува дека цртежите на Марко Цепенков не треба да се третираат само како придружен материјал кон неговите етнографски записи, туку како рамноправен и автентичен дел од неговото целокупно творештво. Нивната документарна, визуелна и уметничка вредност ги прави релевантен извор за проучување на

македонската традициска култура, истовремено отворајќи нови можности за интердисциплинарни истражувања што ги поврзуваат фолклористиката, етнологијата, историјата на уметноста, визуелната култура и дигиталната хуманистика.

Визуелната анализа на избраните цртежи покажа дека Цепенков развил препознатлив аналитички пристап во визуелното документирање на материјалната култура. Неговите цртежи не се засноваат на естетизација или декоративност, туку на јасно дефинирана контурна линија, конструктивна прецизност, фронтална композиција и систематска организација на предметите. Таквиот пристап овозможува прецизно прикажување на конструкцијата на традиционалната облека, кројачките и кожуварските алати, материјалите, кроевите и декоративните елементи, при што текстуалните белешки стануваат интегрален дел од визуелниот запис. Оттука, цртежите функционираат како синтеза на визуелна документација, етнографски опис и техничка илустрација. Посебно значење има фактот што Цепенков, како искусен терзија и добар познавач на традиционалните занаети, не ги прикажува предметите само од нивниот надворешен изглед, туку ги анализира нивните конструктивни, функционални и технолошки особености. Ваквиот начин на визуелно бележење претставува редок пример на систематска визуелна архивизација на традиционалната материјална култура во Македонија во XIX век. Цртежите претставуваат истовремено сведоштво за кројачкиот и кожуварскиот занает, за разновидноста на традиционалната носија, како и за локалната терминологија и занаетчиските практики. Во контекст на современите истражувања од областа на визуелната култура, овие цртежи можат да се дефинираат како рани форми на визуелна етнографија и визуелна документација. Нивната вредност не произлегува единствено од содржината што ја прикажуваат, туку и од начинот на кој визуелните информации се структурирани, систематизирани и комуницирани. Токму затоа тие претставуваат значаен извор не само за етнологијата и фолклористиката, туку и за историјата на уметноста, музеологијата, дизајнот, историјата на традиционалните занаети и истражувањата на визуелната култура. Во таа смисла, визуелниот јазик на цртежите на Марко Цепенков се обликува токму во просторот меѓу етнографскиот запис и уметничката интерпретација. Нивната вредност произлегува од способноста истовремено да документираат, да комуницираат и да толкуваат, претворајќи го визуелниот запис во активен носител на културната меморија и знаење. Токму оваа двојна природа ги прави цртежите на Цепенков единствено сведоштво за македонската традициска култура и значаен придонес кон развојот на македонската визуелна култура и зачувувањето на националното културно наследство.

Конечно, ова истражување претставува обид за ново вреднување на цртежите на Марко Цепенков преку методологијата на визуелната анализа, со што тие за првпат се разгледуваат како самостојни визуелни

извори, а не само како илустративен прилог кон неговото литературно фолкористичко и етнографско творештво. Ваквиот пристап отвора можности за понатамошни интердисциплинарни истражувања, особено во насока на дигиталната реконструкција, визуелното архивирање и новите интерпретации на македонското културно наследство.

Литература

Кирилични изданија

Талевски, И. 2021. „Цртежите на Марко Цепенков“. Зборник на трудови *Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката* од научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829 – 1920 – 2020). Ќулавкова, К. (прир.). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

Ќулавкова, К. (прир.) 2021. *Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката* (Зборник на трудови од научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829 – 1920 – 2020)). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

Цепенков, М. 1980. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Книга деветта: *Народни верувања. Дейски иџри* (второ издание). Пенушлиски, К., Л. Спировска (ред.). Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор.

Цепенков, М. 1980. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Книга десетта: *Материјали. Литературни творби* (второ издание). Ристовски, Б. (ред.). Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор.

Латинични изданија

Arnheim, R. 1969. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.

Arnheim, R. 1974. *Art and Visual Perception, a psychology of the creative eye*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, Ltd. London, England.

Berger, J. 2005. *Berger on Drawing*. Aghabullogue, Co. Cork, Ireland: Occasional Press.

Ching, F. D. K., S. P. Juroszek. 2010. *Design Drawing*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Edwards, B. 2012. *Drawing on the Right Side of the Brain*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, Inc.,

Gombrich, E.H. 1951. *The Story of Art*. Phaidon Publishers INC, Oxford University Press New York

Klee, P. 1972. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Frederick A. Praeger.

Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Pink, S. 2021. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage Publications.

Rose, G. 2022. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (5th ed.). Sage Publications.

THE VISUAL LANGUAGE OF MARKO CEPENKOV'S DRAWINGS: BETWEEN ETHNOGRAPHIC RECORD AND ARTISTIC INTERPRETATION

Jana Maneva-Čuposka

Marko Cepenkov Institute of Folklore in Skopje

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

maneva5@yahoo.com

Summary

This paper demonstrates that Marko Cepenkov's drawings should not be regarded merely as supplementary illustrations to his ethnographic records, but rather as an authentic and integral component of his overall creative work. Their documentary, visual, and artistic value makes them an important source for the study of Macedonian traditional culture, while simultaneously opening new perspectives for interdisciplinary research connecting folklore studies, ethnology, art history, visual culture, and the digital humanities.

A particularly significant aspect is that Cepenkov, as an experienced tailor and knowledgeable craftsman, documented not only the outward appearance of objects but also their structural, functional, and technological characteristics. This method of visual recording represents a rare example of systematic visual archiving of traditional material culture in nineteenth-century Macedonia. The drawings simultaneously document tailoring and furriery, the diversity of traditional costume, local terminology, and traditional craft practices. They constitute an important source not only for ethnology and folklore studies but also for art history, museum studies, design history, the history of traditional crafts, and visual culture research. In this context, the visual language of Marko Cepenkov's drawings emerges at the intersection of ethnographic documentation and artistic interpretation. Their value derives from their ability simultaneously to document, communicate, and interpret, transforming the visual record into an active carrier of cultural memory and knowledge. It is precisely this dual character that makes Cepenkov's drawings a unique testimony to Macedonian traditional culture and a significant contribution to the development of Macedonian visual culture and the preservation of the national cultural heritage.

Finally, this paper represents an attempt to reassess Marko Cepenkov's drawings through the methodology of visual analysis, examining them for the first time as independent visual sources rather than merely as illustrations accompanying his literary and ethnographic work. This approach opens new possibilities for future interdisciplinary research, particularly in the fields of digital reconstruction, visual archiving, and new interpretations of the Macedonian cultural heritage.